COORDONATE ARHITECTURALE ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A COMPOZITORULUI VASILE HERMAN (I)[1]

Conf. univ. dr. habil. MIRELA MERCEAN-ȚÂRC
Universitatea din Oradea

Mirela MERCEAN-ȚÂRC (n. București) este muzicolog și conf. univ. dr. la Departamentul de Muzică al Universității din Oradea, unde predă *Forme și analize muzicale*, *Estetica repertoriului muzicii camerale* și *Analiza interpretativă comparată*. A publicat studii științifice în diferite volume de muzicologie (Muzica, Studia Musica, Lucrări de Muzicologie, Tehnologii Informatice și de Computer în Domeniul Musical ș. a. m. d.), precum și cronici, interviuri, recenzii în diverse reviste și cotidiene (Intermezzo, Orașul, Filarmonia, Tribuna, Adevărul de Cluj, Cuvântul liber, Actualitatea Muzicală, Opera Story Magazine și *on line* în No. 14 Plus Minus Contemporary Music Journal, Lirika, Euterpe Magazin). Cărți publicate: *Articularea formei în creația compozitorilor clujeni* (2007); *Cristalizarea formei de sonată în secolul al XVIII-lea* (2007); *Curs practic de analiză a formei muzicale*, vol. I (2008); *Curs practic de analiză a formei muzicale*, vol. II (2014); *Piramida cunoașterii*, capitol în *Educația Muzicală* pentru preșcolari (2014); *Fotograme MuzicoLogice – itinerarii subiective în Clujul muzical* (2018); *Muzicoanalitice – studii și crochiuri muzicologice* (2019). Volume editate: *Analele Universității din Oradea – Fascicula Muzică*; *Francisc Hubic – Slujba Sfintelor și Mântuitoarele Patimi din Joia Mare pentru cor de bărbați* (2014); *Simpozion Francisc Hubic* (2015). În 2020, a susținut teza de abilitare cu titlul *Cercetarea muzicologică între analiza structurală, practica educațională și opinia jurnalistică.* Este membră a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, a Fundației „Sigismund Toduță", precum și a Societății Mozart România.

REZUMAT

Prezentul studiu realizat asupra celor cinci simfonii ale compozitoriului Vasile Herman, structurat în două părți[2], își propune integrarea particularităților sintactice şi morfologice ale acestora, unui sistem de organizare a timpului muzical, specific orientărilor şi direcţiilor muzicii secolului XX. Din această perspectivă demersul nostru analitic încearcă să

[1] Acest studiu este o variantă revizuită a unei cercetări cuprinse în cartea *Articularea formei în creația compozitorilor clujeni,* Editura Universității din Oradea, 2007. Atât structurarea informațiilor, cât și a analizelor muzicale efectuate asupra simfoniilor compozitorului V. Herman sunt readaptate tematic.

[2] Datorită extensiei mari, vom împărți acest studiu în două, prima parte cuprinzând analizele de formă și considerațiile stilistice asupra primelor două simfonii, urmând ca în partea a doua, să prezentăm aceste aspecte în celelalte trei simfonii semnate de compozitorul V. Herman.

evidenţieze rolul arhitecturilor sonore în configurarea unui limbaj propriu, în care concepția asupra construcţiei formei se constituie ca parte integratoare a stilului compozitorului. V. Herman debutează în anii 70 cu simfonia *7 ipostaze fonice alcătuind un Nomos*, în care experimentează liber seriile organizate după criterii matematice, apoi în anii 80, constant, scrie celelalte patru simfonii: în 1980 Simfonia a II-a, *Memorandum*; în 1982, Simfonia a III-a, *Metamorfoze-Doime*; în 1984, Simfonia a IV-a; în 1988, Simfonia a V-a, *Omagiu cântecului*, o simfonie cu cor şi solist-bariton, aflată în joncțiune cu vocal-simfonicul, în care parametrul vocalității semantizează nemijlocit versurile populare alese. Este un drum în care opțiunea estetică asumată este aceea de a da expresie celor mai universale esenţe ale cântului popular românesc într-un limbaj contemporan. În ceea ce priveşte raportarea la cadrul stilistic şi estetic al muzicii contemporane, analizele vor reliefa implicaţiile şi mutaţiile pe care elementele de limbaj muzical – sistemele tonale: modale, serial-dodecafonice, serial-modale; armonia modală, geometrică; sintaxa complexă polimorfică, heterofonică; ritmica constructiv-tematică –, le vor impune dialecticii structurale a simfoniilor.
Cuvinte cheie: ***Vasile Herman, simfonia contemporană, muzica românească în secolul XX, școala de compoziție din Transilvania.***

Introducere, cadru istoric și stilistic

Mutațiile intervenite în limbajul muzical în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea au afectat tipul de dialectică muzicală, determinarea temporală şi spaţială a artei sonore, implicând morfologia şi sintaxa, tiparele de formă consacrate de tradiția clasic-romantică, tipare ce nu fuseseră depăşite de modernitate, ci regândite conform datelor evoluţiei tehnologiei componistice, a expresiei înnoite. Este și cazul celor cinci simfonii compuse Vasile Herman în deceniile șapte și opt ale secolului XX, simfonii al căror limbaj muzical se înscrie în faza depășirii modelului serial dodecafonic și a integrării „tehnologiilor componistice" serial-dodecafonice unui ethos de esență folclorică, românească.

Majoritatea compozitorilor români, care au îmbrățișat tendințele avangardei constructiviste, au realizat într-un mod particular această sinteză între limbajul serial și cel modal, extras din esențializarea folclorului autohton. În școala de compoziție transilvăneană aceasta este doar una dintre etapele stilistice pe care creația muzicală în general și cea simfonică în particular, le-a înregistrat.

O primă etapă este marcată în deceniul al V-lea de o sinteză de tip neoclasic, neomodal-diatonică, manifestată în creațiile compozitorilor Sigismund Toduță, Tudor Jarda. În anii '60, serialismul dodecafonic este adoptat „ilegal"[3] fiind integrat treptat, prin utilizarea unui „cromatism difuz" impregnat de intonații folclorice autohtone la început, ajungând în final la organizarea totală a

[3] Este binecunoscut faptul „că în ţările devenite comuniste avangarda era condamnată ca decadentă, datoria muzicianului este aceea de a compune după litera realismului socialist", în Valentina Sandu-Dediu, *Muzica nouă între modern şi postmodern*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004, p. 14.

discursului muzical ultratematizat, pe baza seriei şi a variantelor sale (Vasile Herman)[4]. Primele opusuri, *Sinfonia brevis* de Cornel Țăranu și Simfoniei *Pasărea măiastră* a compozitorului Ede Terényi „testează" cu curaj serialismul riguros în creații simfonice de dimensiuni camerale, pentru ca în deceniul șapte deschiderile către avangardele muzicii occidentale să fie posibile grație unei temporare libertăți în politica statului comunist, care a oferit burse de studiu tinerilor compozitori. Printre aceștia a fost și Vasile Herman, care în 1969 beneficiază de cursurile Internaţionale de Muzică Nouă de la Darmstadt, ţinute, printre alţii, de Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm, Brian Ferneyhough, Alois Kontarski, Christoph Caskel. Despre această experiență, compozitorul V. Herman mărturisea într-un interviu din 1998:

> „Am trăit cu febrilitate şi pasiune acea perioadă. Eram cu toţii într-un fel de stare de graţie, care ne stăpânea inimile şi care tindea nu doar la imitarea modelelor occidentale, ci la o receptare cu totul creatoare a lor. Mă refer la aspectele dodecafoniei, care au generat în muzica noastră sistemul serial-modal, la eterofonia, care, pornită din lucrări cu tentă integral cromatică, a condus la modalităţi de limbaj cum ar fi textura muzicală, la structurile ritmico-melodice de tip eterofon, …inclusiv organizarea matematică a unor discursuri fonice de provenienţă folclorică"[5].

Elemente de „dislocație" ramificate din principalele direcţii ale muzicii de avangardă, în special din aleatorism, cum ar fi muzica intuitivă, aleatorismul anarhic, grafismul, vor prolifera în deceniile șase, șapte, opt, dar vor dispărea în deceniul nouă al secolului XX, nu înainte de a-şi lăsa amprenta. Tehnicile aleatorice, texturile polifonice sau eterofonice, modurile de atac neconvenţionale, timbrurile instrumentelor electronice vor apărea în multe dintre simfoniile compozitorilor din școala de compoziție clujeană, însă înglobate ca mijloace de expresie temporare în dramaturgia şi arhitectura întregului edificiu sonor.

Anii '80-90 au însemnat pentru compozitorii români o perioadă de embargo cultural, perioadă în care însă, închiderea granițelor de către regimul comunist a condus către o aprofundare, o adâncire a experienţelor acumulate de către fiecare compozitor, într-un stil personal, în care datele tehnologiei muzicale sunt subsumate, sunt integrate organic unui mod de exprimare propriu, particular. Aceasta s-a manifestat în special în simfonie, ca gen al maturităţii creatoare, ca reflecţie a forţelor şi energiilor degajate din marile sinteze şi ca o „încrâncenare" de

[4] În lucrarea sa, *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1977.
[5] Oleg Garaz, *Poetică muzicală în convorbiri*, Editura Cartea Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003, p. 118.

a răspunde provocărilor ideologiilor reducţioniste, naturaliste ale realismului socialist, prin crearea unor lucrări viabile stilistic şi estetic în spiritul vremii.

Soluţiile expresiei şi ale suflului simfonic de anvergură în anii '80 se găsesc în abordarea unei tematici ancorate în expresia monumentalului: prin fresca istorică, întâlnită în Simfonia a II-a, *Aulodia*, de C. Ţăranu; Simfonia I și a II-a, *Memorandum* de V. Herman; printr-o tematică implicită în zona folcloricului subînţeles, întâlnită în Simfonia a III-a, *Semne*, de C. Ţăranu; Simfonia a III-a, *Metamorfoze-Doine*, de V. Herman; sau explicită până la citat, în Simfonia a III-a, *Mioriţa*, de Valentin Timaru. Limitele expresiei monumentalului, destinat ideii sacralităţii, sunt atinse în Simfonia *Spaţiu şi Lumină* de E. Terényi. În deceniul '80, Vasile Herman compune cele cinci simfonii, care aureolează creația sa de maturitate.

Descoperirea valenţelor *parlando*-ului *rubato*, ale formei libere, improvizate, a întorsăturilor modale ale cântecului lung folcloric sau de dans, ale monodiei, ostinato-ului şi eterofoniei, isonului (inovat în structuri de cluster), este o cauză care a condus către una dintre direcţiile stilistice şi estetice comune pe care compozitorii le-au îmbrăţişat, soluţiile şi rezultatele stilului individual fiind însă diferite. La V. Herman, raportarea la folclor se realizează prin generalizarea unor particularităţi esenţiale ale cântului: profile melodice mărunţite, cromatizate, transfigurate serial, modal-serial, celule cu aspect de recitativ provenite din stilul *parlando* generalizat, eterofonie, pedale-ison, ostinato-uri, ritmică liberă cu aspect improvizatoric, toate transpuse într-un limbaj serial cu un grad mare de abstractizare.

Una dintre cele mai complexe sinteze la nivelul adecvării particularităţilor cântului popular unui limbaj contemporan prin mijloace de tehnologie componistică specifice epocii, o realizează V. Herman în simfoniile sale. Privitor la modul de organizare a materialului sonor, acesta declara:

> „Modalitatea de lucru prin utilizarea largă a citatului folcloric se produce şi în cele 5 simfoniii ale autorului rândurilor de faţă. […] Se porneşte de la o pluralitate de texte folclorice pe care le supunem unei minuţioase analize melodice, ritmice, estetice. În urma acesteia sunt stabilite un număr de formule cu caracter deosebit de expresiv, având valenţe multiple în ceea ce priveşte posibilităţile de acuplare şi variaţie. Evident, ele se comportă asemeni unor microserii modal cromatice care pot fi supuse unor strategii componistice felurite: răsturnări permutaţii, recurenţe, inversări, interpolări de sunete, intrepătrunderi de 2, 3, 4 formule diferite, transpoziţii. Uneori, au fost aplicate şi strategii matematice de ordin combinatoriu mai simple. Sunt posibile şi transpoziţii ale formulelor, fie în sens limitat (apelând numai la sunetele componente), fie, până la atingerea totalului cromatic. În mod asemănător

> sunt tratate şi ritmurile extrase şi combinate între ele. Rezultă de aici o recompunere în noi conjuncturi a tuturor elementelor extrase, atât pe verticală, cât şi pe orizontală. Astfel, sub raport armonic se vor naşte acordurile tematice, care însoţesc şi înveşmântează discursul muzical. […] Utilizarea formulelor, care constituie o adevărată esenţă a intonaţiilor folclorice, conferă oricărei […] simfonii, un colorit naţional inconfundabil."[6]

În anii '80 se încheie creaţia de simfonii a compozitorului V. Herman, rezultatele sintezelor operate constituind un stil individual, propriu, în care comună este gândirea constructivistă, tematica şi expresivitatea, ancorate în esenţializarea datelor folclorului românesc.

Simfonia I, *Şapte ipostaze fonice alcătuind un Nomos*, 1976

Una dintre cele mai analizate simfonii din creaţia compozitorului V. Herman este Simfonia I, compusă în 1976. Atât prin titlu, cât şi prin modul de organizare a materialului fonic-muzical, prin concepţia asupra întregului şi idee poetică, Simfonia este una dintre cele mai originale şi inovative lucrări ale deceniului şapte din secolul XX.

Analizele pertinente ale muzicologelor Elena-Maria Şorban şi Cristina Sârbu ne conturează o panoramă asupra gândirii formei prin mijloacele unora dintre cele mai noi achiziţii în muzica românească a timpului: „formule şi principii matematice de analiză combinatorie" aplicate materialului fonic „conform unor diagrame prestabilite, niciodată aceleaşi, asigurând discursului o mare diversitate, varietate"[7].

Pentru a putea desluşi concepţia compozitorului asupra întregului (gen-formă), se impune necesitatea raportării, la semnificaţiile pe care le comportă titlul simfoniei, tributare ideii de syn+phoneion = a cânta, a suna împreună. Nomosul este aici ideea ordonatoare, regula, norma, principiul unificator „raportul legic"[8] pe care se bazează existenţa celor 7 părţi (ale genului consacrat în Antichitate de Terpandru) corespunzătoare celor şapte ipostaze de prelucrare a materialului fonic, ipostaze ce reprezintă o generalizare maximă în istoria formelor şi genurilor muzicale consacrate de tradiţia europeană. Astfel, partea I intitulată *Paraphonia* corespunde genului şi modului de organizare a preludiului; partea II, *Melos-Ethos* – ariei; partea III, *Antiphonia* – concerto-ului; partea IV, *Prosodion* – rondoului; partea V, *Diaphonia* – fanteziei; partea VI, *Heterophonia* – ricercarului; partea VII, *Synthesis* – sonatei.

[6] Vasile Herman, *Unele probleme ale simfonismului românesc,* manuscris dactilografiat, p. 12.
[7] Cristina Sârbu, Vasile Herman. Portrait, în *Muzica*, 1982, nr. 1, p. 93.
[8] Maria-Elena Şorban, Simfonia întâia de V. Herman, în *Muzica*, 1985, nr. 8, p. 9.

Aşa cum arată studiul Elenei-Maria Şorban, organizarea discursului fonic la nivelul componentelor elementare se bazează pe 4 serii-modale, notate în analiză cu a, b, c, d, şi care sunt obţinute din „esenţializarea" unor intonaţii gândite în spiritul folclorului românesc, serii care apar prelucrate în cele 4 ipostaze şi notate astfel: d = directă, r = recurentă, i = inversată şi ri = recurență a inversării. Transpoziţiile celor 16 şiruri, care se deduc din determinarea stărilor, se găsesc pe înălţimi diferite şi au următoarea regulă de succedare: a şi c „sunt transpuse pe sunetele traiectului lor melodic, iar b şi d parcurg o scară cromatică ascendentă, respectiv descendentă, de câte 6 trepte. Se obţin astfel 64 de şiruri intonaţionale, care sunt condiţionate (în unele secţiuni) şi de un şir de valori de durate, raportul lor aritmetic fiind «descoperit» de către cercetătoarea amintită imediat anterior, şi exprimat prin formule şi calcule matematice"[9].

Partea întâia, *Paraphonia*, (*Andante* – măs. 1-50) este o mişcare cu caracteristici funcţionale expozitorii ale materialului discursiv al întregii simfonii. Expunerea liberă, mozaicată a seriilor hexa- (d), hepta- (a şi b), şi octosonice (c), stricte sau variate, se raliază principiului de organizare a *Preludiului* prin funcţia şi caracterul de deschidere, expozitiv, al genului, dar şi prin strategiile de încatenare a ideilor muzicale. Modul de expunere a seriilor cu funcţie tematică este, de multe ori, dispersat, la modul aproape punctualist, între diferitele timbruri ale partidelor divizate ale instrumentelor orchestrei.

Exemplul 1. Vasile Herman, *Simfonia I*, măs.1-6, coardele. Seria *a* la coarde, b_1 recurent, (urmat de c_1 inversat, distribuit la viole, percuţie, harpă şi lemne)

[9] Elena-Maria Şorban, *op. cit.*, p. 10.

O panoramă a traseelor seriilor în textura simfonică cuprinde următoarea succesiune:

a_1	b_{r1}	c_{1i}	$d_{1ri}+d_1$	$a_{r1}+b_{1iv}+a_{1i}$	b_1+c_1	$a_{1iv}+b_{2ri}+b_{10}$	b_i+b_2	Culminaţie liberă multi-stratificată, sinteză
1-3	3-5	6-8	8-14	15--------23	25-28	29--------39	39-41	42-----50

Tabelul 1. Parafonia-Preludiu

„Culminaţia aduce totalul cromatic prin care şirurile îşi neutralizează identitatea”[10].

Partea a II-a, *Melos-Ethos*, *Adagio*, măs. 51-95, este corespondentul ariei, valorificată ca doină prin folosirea cvasi-rubatizată a formulelor „doinite”, printr-o scriitură de esenţă solistică (mai ales la suflători), care vizează expresiv parametrul vocalităţii, prin diminuţiile valorilor de note sugerând melismaticul, înfloritura cântecului lung. Existenţa pedalelor–ison sau a unei ţesături heterofonice, precum şi a unisonului amintesc de recitativul recto-tono folcloric.

Forma este liberă încatenând, ca în preludiu, serii-motive supuse variaţiei continue şi operaţiilor transformaţional-componistice efectuate pe acestea, după o logică internă de factură deterministă. Alături de motivele seriei înrudite, apar şi motive generatoare cu un puternic ethos folcloric românesc, tratate în maniera cântului doinit.

Exemplul 2. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a II-a, m. 53-55 (cl şi fl 1 – motiv semnal α; cl 1, flaut ison + recitativ recto-tono – β; cl 2 – biton pe cvartă mărită, γ)

Aluzia la forma de arie (cu *da capo*) poate fi sesizată începând cu măsura 81, care este însă o repriză foarte îndepărtată faţă de versiunea incipientă a părţii.

[10] Elena-Maria Şorban, *op. cit.*, p. 11.

Alături de modalităţi de prelucrare ale seriilor intonaţionale, în planul orizontalităţii melodice sau a texturii eterofonice, E. M. Şorban aminteşte şi utilizarea pe verticală, simultan, a sunetelor seriei (ex: b_1, în măs. 70, apare la corzi într-un cluster). Mai amintim marea mobilitate a texturii muzicale, foarte bogată, caracterizată printr-o varietate de formule ritmice în care, de cele mai multe ori intervin diviziunile excepţionale, ce formulează ritmic, în anumite articulaţii, simetria sau secţiunea aurie.

A	**Sector evolutiv**							**Av**			
c_{6iv}+α β γ	a_3+b_3+b_2	c_4+d_{2r}	α+a_{3v}+b_v	b_{r5v}	b_{1v}+a_3+a_{2ri}	b_{5ri}	c_{2ri}	a_{5iv}	d_{1v}	a_{1ri}+a_{4ri}, b_{1r}	
51-53	54-55	56-57	58-64	65-69	70-75	76-80	81-84	85-87	88-90	----------93	

Tabelul 2. *Melos-Ethos* (Arie-Doină)

Partea a III-a, *Antifonia*, *Moderamente*, măs. 96-140, valorifică ideea de concerto-concertare, prin opoziţia dintre partidele orchestrei, care se realizează pe mai multe planuri, în general printr-o scriitură antifonică simetrică ritmic sau ca profil melodic, armonic. În general, compozitorul prelucrează tematic variante ale profilurilor seriilor *d* şi *b* (în deschidere), dar şi o motivică din partea anterioară (vezi măs. 106, în care apar motivele β şi γ clar conturate la flaute, clarinete, harpă).

Exemplul 3. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a III-a, măs. 106 (lemne, flaute-clarinete)

Procesul variaţional este foarte intens valorificat prin ostinato-ul ritmic, concretizat în suprapoziţionările de formule, care apar diminuate sau augmentate progresiv faţă de axa de simetrie, care este „mijlocul partiturii (harpa, percuţia) şi care asigură un grund sonor în care uneori mai apar intervenţii solistice”[11]. Astfel se produc mai multe secţiuni în care partidele orchestrei sunt pe rând protagoniste:

[11] Elena-Maria Şorban: „un strat median, care acţionează analog cu un ecran de refracţie”, *op. cit.*, p. 11.

Expoziţia		**Repriza variată**							
Secţ. I	*Secţ. II*	*Secţ. III*	*tranz*	*Secţ. IV*	*Secţ. V*	*Secţ. VI*	*Secţ. VII*	*Secţ. VIII*	*Secţ. IX*
lemne fl solo	coarde c-bas, v-cel	fl solo	hp	viori- eterofonie	fl solo, b_V	lemne	coarde	lemne	coarde
						textură ritmică progresivă			
fl textură cl textură tutti textură	viori textură	cl, tp, cn	perc	v-cel-solo, a_1	cl 1, 2 solo	c-bas solo		perc hp solo	
96-107	107-112	113-115	115-116	117-123	124-126	126-129	129-131	132-135	136-140

Tabelul 3. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a III-a (schemă formală)

Conform analizei Elenei Şorban, în măsura 126 se întrevede o repriză „disimulată", dinamizată prin antifonizarea foarte distinctă a discursului muzical. Stratificarea ritmică progresivă apare în dialogul suflători-coarde-tutti-coarde. În exemplul 4 se observă o progresie ritmică inversă (lemne + percuţia).

Exemplul 4. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a III-a, măs.132-133

Prosodion-Presto (măs. 141-189) este un Rondo în mişcare contrastantă faţă de celelalte părţi. Situându-se în zona de expresie a dansului prin pulsaţia rapidă, având ca raport prozodic valorile lung-scurt 1:2, prin formulele ritmico-melodice

ostinate, prin caracterul întregului, *Prosodion* face parte din arsenalul de reprezentare a zonei de expresie a ironicului pe care compozitorul îl cultivă şi în finalul *Sonatei de cameră*, 1981, intitulat *Satyricon*, sau în *Dansul Cavalerului trac* din cantata *Muzică antică*, lucrare compusă în 1983[12].

Forma este un rondo variaţional cu reprize, în care ritmul joacă un rol primordial. Articulaţiile sunt asimetrice datorită proporţiilor extinse ale refrenului episoadelor abreviate: A B A_v B_v A_v.

Refrenul, având la bază unitatea de optime şi ritmul giusto-silabic, este construit pe o temă ritmică, în care recunoaştem seria lui Fibonacci (vezi tamburina): 1-2-3-5-8.

Exemplul 5. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a IV-a, măs. 141-143

În prima enunţare melodică a refrenului, în textura eterofonică a suflătorilor, întâlnim seriile a_5 şi b_5 recurent.

[12] *Cf.* Elena-Maria Şorban, *op. cit.*, p. 12.

Exemplul 6. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a IV-a, măs. 144-145 (suflătorii)

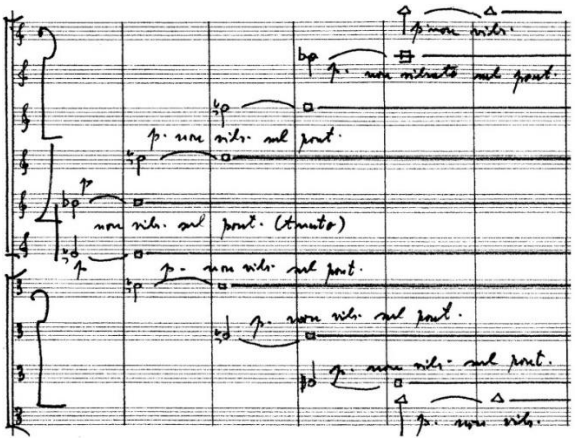
Tema rondo-ului, supusă variaţiei continue şi polistratificărilor ritmico-melodice, în care unul dintre planuri păstrează simultaneitatea izoritmică, atinge culminaţia în final, la măsura 158. Tranziţia are rolul de a finaliza „iureşul" sonor al refrenului şi de a anticipa intrarea episodului întâi, *B*.

Episodul B este construit pe suprapunerea a şase variante ritmice ale celor 13 structuri melodice diferite. Precedat de o tranziţie, de asemenea anticipativă, (măs. 170-171), episodul al doilea, B_v este extrem de condensat, 2 măsuri (172-174), prezentând acelaşi tip de scriitură. Repriza, foarte variată din punctul de vedere al elementelor tematice, este mai mult o repriză ritmică, mult îmbogăţită ca textură eterofonică.

Episoadele, extrem de condensate, aduc contrastul de tempo, de scriitură, iar refrenele sunt variate structural, tematic și orchestral „rolul melodic revenind de fiecare dată altor instrumente (A – fl, cl, v; A_{v1} – vcel, c-bas; A_{v2} – v, cl, fl+v)"[13].

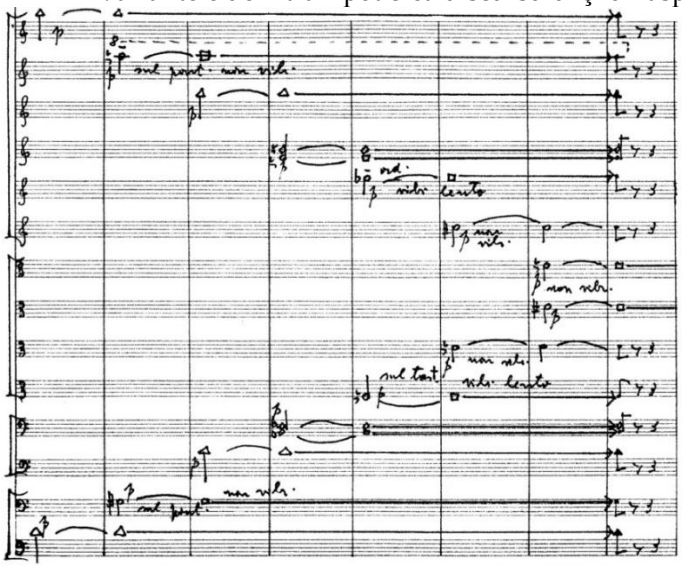
Partea a VI-a, *Diaphonia* (*Andante,* măs. 190-244), reprezintă o demonstraţie de forţă în ceea ce priveşte tehnicile de manipulare a materialului muzical. Trimiterile clare la scriitura de *Discantus* medieval se concretizează în intrările simetrice în oglindă şi mişcările melodice simultane, oferind analistului, dar şi ascultătorului, o imagine în care prevalează „aspectul grafic de evantai", realizat prin polifonia de atacuri a sunetelor din seria a_{1v}, formând un profil convex.

[13] Elena-Maria Şorban, *op. cit.*, p. 12.



Exemplul 7. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a VI-a, măs. 190-195

Variantele de intrări pot crea discursului şi un aspect concav:



Exemplul 8. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a VI-a, măs. 211-218

Forma rezultă din încatenarea acestor tipuri de intrări, alternând cu momente melismatice. Modalităţile de prelucrare a materialului fonic sunt diverse: polifonie de atacuri în mişcare oblică convexă sau concavă, polifonie de atacuri liberă, scriitură melismatică în prelucrare eterofonică, clustere, pedale multisonice în vibrato lent, textura de polifonii, realizate pe suprapunerea tipurilor amintite, polifonie rudimentară de tip *punctus-contrapunctum*, în care se folosesc 12 serii

diferite stratificate pe câte şase niveluri, atacuri în *stretti* pe sunetele seriei şi suprapunerea cu alte (două) serii (vezi măs. 238-240).

Subintitulată şi *Fantezie*, această parte a V-a, *Diaphonia*, surprinde trăsături esențiale ale ambelor genuri: *Diaphonia*, o formă liberă, rezultată dintr-o scriitură polifonică, *Fantasia*, un gen supus doar legilor imaginației şi gustului compozitorului, ocolind forma stictă, norma, regula.

Astfel, un posibil tabel sinoptic al principalelor evenimente muzicale ale acestei *Fantezii* este următorul:

Articulații:									
I	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**	**VIII**	**IX**	**Coda**
diafonie convexă	scriitură melismatică	diafonie concavă scriitură melismatică c-bas	scriitură melismatică	diafonie concavă	diafonie conv. coarde, melism. fl-cl	diafon. conc.+conv. coarde pizz.-gliss.	*Punctus-contrapunctus*+ ped. multison, vibr. lent	atac. *stretti* a_4+d_{11}	sinteză diaf.+melism.
190-195	196-200	201-207	208-210	211-218	218-225	226-228	229-232	233-237	238-241

Tabelul 4. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a V-a

Partea a VI-a, **Heterofonia**, *Molto moderato, e cantabile*, (măs. 245-259) subintitulată şi Ricercar, pare a constitui împreună cu partea antecedentă, Fantezia, un „diptic interior"[14] al Simfoniei (Fantezie şi Ricercar). Comună le este scriitura melismatic-eterofonică şi polifonia de atacuri imitative în stretto, care conferă materialului fonic o oarecare geometrizare, o vizualizare în spațiu (realizată atât în momentul audiție, cât şi în „contemplarea partiturii").

Înlănțuirea alternativă a secțiunilor: coarde, suflători, percuție, pune în „dezbaterea eterofonic-polifonică" noi şi noi idei muzicale, care sunt expuse în intrări imitative în fugatto. Valurile de fugatto sunt întrerupte de o secțiune mediană, în care principalul actant este flautul solo, a cărui melopee aminteşte de stilul doinit. Compozitorul dă acestui moment indicația *Senza misura, improvisando*, pentru a sublinia caracterul şi modul de interpretare.

[14] Elena-Maria Şorban, *op. cit.*, p. 12.

Exemplul 9. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a VI-a, p. 94, finalul melopeii flautului

Valurile de prelucrări eterofonice, în textură fluctuant aglomerată sau rarefiată, pornind de la idei muzicale noi, intenţie care configurează ideea de ricercar, se întrepătrund, delimitarea lor strictă fiind destul de dificil de realizat. Cele două stări fonice, „monodia şi tutti-ul heterofonic, sunt expresiile aceleiaşi esenţe dramatice”[15], ele constituind dialectica evenimentelor acestei părţi a simfoniei, care pot fi cuprinse sinoptic astfel:

eterof. I	**eterof. II**	**eterof. III**	**monodia**	**eterof. III**	**eterof. IV**	**finale**
fl-hp, cl, perc	coarde, hp	cl, fl	fl	cl + v + vla	*tutti*	coarde
245-247	247-249	249-250	250-252	253-254	254-255	257-258

Tabelul 5. Vasile Herman, *Simfonia I*, partea a VI-a

Synthesis, partea a VII-a, *Animato, un poco maestuoso*, măs. 260-232, este, aşa cum o defineşte şi titlul, o parte în care se produce sintetizarea aproximativ a tuturor elementelor care au contribuit la constituirea simfoniei. Forma se prezintă ca o sonată, concepută foarte liber. Elementele tematice par a fi combinate printr-o tehnică a decupării din vechiul context şi alipirii într-un nou context concluziv. Inserţiile tematice-seriale apar fie identic, fie în altă transpoziţie şi, desigur, cu variaţii.

Materialul tematic-serial din expoziţia sonatei reia seria *a*, cu care a început simfonia. Idei muzicale, stări ritmice, tipuri de scriitură, de configuraţie a texturii, care au evoluat în părţile antecedente, reluate în această parte, au rolul de a coagula unitatea întregului, dând naştere unei macroforme de sonată, în care ultima parte este repriza. În expoziţia acestei ultime părţi apar, deci: elemente tematice din partea a II-a (măs. 269), a III-a (măs. 272-273), şi partea V-a (măs. 273-275). În dezvoltare întâlnim un singur element tematic, preluat din partea a III-a, precum şi o repriză falsă (măs. 299, 301), care cuprinde elemente din părţile I şi II. Repriza

[15] Elena-Maria Şorban, *op. cit.*, p. 13.

propriu-zisă readuce tematica din părţile I, III şi V, iar Coda este o rememorare scurtă a microseriei *a*.

Existenţa unei macroforme de sonată se justifică prin părţile extreme: *Paraphonia* şi *Synthesis*, care sunt expoziţia, respectiv, repriza dinamică cu elaborare dezvoltătoare, și prin părţile 2, 3, 5, 6, care sunt dezvoltarea acesteia. Partea a patra, *Prosodion*, este un „intermediu de contrast, variat". Această Simfonie, macrosonată, prezintă o simetrie în ceea ce priveşte organizarea şi percepţia globală a arhitecturii:

Părţile

I	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**
Expoziţie	Dezvoltare – Intermediu – Dezvoltare					Repriză
Liric	presto-ironic					liric

Tabelul 6. Vasile Herman, *Simfonia I* (macroforma formei de sonată)

Simfonia-sonată analizată reprezintă o sinteză complexă, care include tehnici de exprimare şi scriitură contemporane, precum şi paradigme genuistice şi de formă consacrate în perioadele importante ale culturii muzicale ale omenirii. Macroforma genului apare aici ca un *summum* al unei dramaturgii simfonice de mare profunzime şi subtilitate creativă.

Simfonia a II-a, *Memorandum*, 1980

Simfonia a II-a prezintă, încastrată în subtitlu, trimiterea programatică la momentul istoric al mişcării memorandiste din Transilvania, care a început în 1882 şi a atins punctul culminant în anii 1892-1894, când a avut loc procesul intentat de către autorităţile maghiare memorandiştilor români, semnatari ai actului în care incriminau politica discriminatorie a statului ungar faţă de românii din Transilvania.

Simfonia a II-a este pentapartită, în concordanţă cu concepţia arhitecturală globală întâlnită şi în alte simfonii ale compozitorului Vasile Herman.

Cele cinci părţi, I – *Canon*, II – *Antistrofa*, III – *Diacronia*, IV – *Rhythmos-Melos*, V – *Epoda*, conturează o viziune creatoare, în care se întrepătrund multiple semnificaţii. La un prim nivel semantic putem interpreta existenţa celor trei părţi ale genului poeziei lirice antice greceşti, I – (Canon) – Strofa, II – *Antistrofa* şi V – *Epoda* (lamento-bocet), pe care corul le intona în tragedie, iar la o a doua „citire", ca fiind părţi ale unei tematici cu trimiteri la evenimentele dramatice din anii Memorandumului, condamnarea semnatarilor actului, suferinţele românilor din Transilvania în acea perioadă.

Genul simfoniei este aici reprezentat prin existenţa unei structuri de simfonie (sonată) cu introducere, în genul sinfoniilor (sonatelor) preclasicismului.

Astfel, partea întâia este un cvasi preludiu, partea a doua o sonată liberă, partea a treia – o formă liberă de lied cu repriză dinamizată, partea a patra – un scherzo, iar a cincea – o formă liberă cu variaţiuni.

Canon	**Antistrofa**	**Diacronia**	**Rythmos-Melos**	**Epoda**
preludiu	sonata	lied	scherzo	variațiuni

Tabelul 7. Vasile Herman, *Simfonia a II-a* (macroformă)

Întreaga simfonie este străbătută de un puternic ethos folcloric românesc, conceput într-un cadru simfonic dramatic cu accente tragice. Diversitatea coloristic-timbrală este asigurată de o orchestră mare având în componenţă trei grupuri de percuţie.

Partea întâia, *Canon*, măs. 1-43, are, după cum am amintit, o funcţie introductivă, dar în acelaşi timp expozitivă, materialul sonor expus în această parte fiind prezent şi în celelalte părţi. Se realizează astfel, unitatea de factură ciclică a simfoniei.

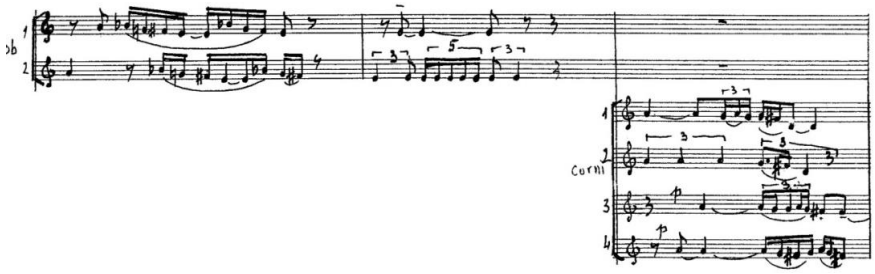
Forma este construită din îmbinarea sau juxtapunerea de motive muzicale diferite sau derivate din cele anterioare într-un mozaic polimorfic. Odată expuse, aceste motive vor fi reluate obligatoriu la aceeaşi partidă sau la altele, prefigurând astfel ideea de canon.

Scriitura este de multe ori eterofonică, nu strict imitativă. O diversitate ritmică considerabilă participă la această panoramă polimorfică, la baza formulărilor ritmice fiind trioletul cu divizările şi cumulările ce dau un aspect continuu asimetric discursului muzical.

Unisonul cu atacuri pe acest tip de formulare ritmică deschide simfonia. Tipul de semnal al melodicii de debut, asigurat de saltul (de nonă) rezolvat pe secundă, este caracteristic unui desen tematic ce va apărea frecvent pe parcursul simfoniei. Finalizată pe o cadenţă de tip recitativ, această idee muzicală a fost notată în analiză cu *a*.

Exemplul 10. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, măs. 1-7

Cea de-a doua idee muzicală este şi mai apropiată de acel ethos folcloric prin care compozitorul îşi defineşte spaţiul de reprezentare a tematicii Simfoniei. Caracteristicile melodicii surprind o motivică cu contururi mărunţite, cromatizate, cu o desfăşurare retorică tipică cântecului lung şi cadenţare specifică:



Exemplul 11. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, ideea *b*, oboi (măs. 9-10) și corni (măs. 11)

Construit pe continua transformare celulară, discursul muzical câştigă în complexitate prin starea de metamorfoză perpetuă, care se extinde la toate compartimentele orchestrei. Scriitura eterofonică este adeseori contrapunctată de structuri verticale conţinând sunetele melodiei. Întâlnim polifonii de atacuri în direcţie oblică descendentă sau ascendentă, suprapuneri de structuri omofone ostinate (de exemplu la coarde) cu traiectorii melodice în sintaxă polifonic-imitativă în *stretti* sau eterofonă (la suflători, măs. 12-16).

Forma liberă culminează cu o melopee la flaut solo, scrisă în maniera cântecului lung, în care prevalează complexitatea ritmică și sugestia expresiei improvizatorice, rubato, realizată printr-o melodică în care contururile cântecului popular sunt deformate de salturi mari până la duodecimă.

Exemplul 12. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, măs. 24-29, flautul

Repartizarea celulelor-motive aparținând „melodiei infinite" (continuu variate) la toate partidele, într-o formulare finală, încheie această parte-strofă expozitiv-tematică.

Articularea cvasi-strofelor poate fi surprinsă de următoarea reprezentare:

Segmentul I			**Segmentul II**	**Segmentul III**	**Codetta**
a	b	b_v	a_v	b_v	
coarde	suflători	coarde + tr	melopee, fl solo	cl, tr, coarde, perc	
1-8	9-16	17-22	23-29	30-41	42-45

Tabelul 8. V. Herman, Simfonia a II-a, partea I, *Canon*

Partea a II-a, *Antistrofa* (măs. 46-134) este un *Allegro* de sonată conceput liber. Cvasi-expoziţia nu aduce două teme cu caracter figurativ foarte bine conturat, ci mai degrabă evenimente sonore, care constituie sectoare tematice.

Astfel, sectorul temei întâia (măs. 46-52) porneşte de la unison şi culminează cu un cluster în *tutti* orchestral în *fff* (măs 46-48), pentru ca după pauza generală, cornii şi trompetele să intoneze o primă formulare tematică.

Exemplul 13. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, corni (măs. 51) și trompete, tema 1 (măs. 51-52)

Cel de-al doilea sector tematic (măs. 17-21) conţine elemente celulare din partea antecedentă. Astfel, tema figurativă II este construită pe un grund sonor, care are la bază celule derivate din procesul transformaţional al ideii *b* din partea întâia. Profilul acestei teme a doua este, de asemenea, apropiat de intervalica distanţată a melopeii flautului din aceeaşi parte.

Exemplul 14. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, măs. 53-55, coardele

Întregul sector tematic secund este alcătuit pe alternanţa dintre structurile eterofonice, expuse la coarde şi lemne, şi cele omofon-acordice ostinate de la alămuri, elementul unificator fiind pulsaţia ternară dată de triolete.

Tratarea (măs. 67-114) abordează materialul tematic prin strategii consacrate, de variaţie, dar şi dezvoltătoare: transpoziţia, inversarea, recurenţa, simetria la nivel ritmic, melodic, vertical armonic, permutările, alternările, variante dinamizate, apar aplicate liber pe tronsoane motivice deduse din continua evoluţie transformaţională, într-un dialog continuu între partidele orchestrei.

Exemplul 15. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, măs. 93-94 (coarde, motiv variat)

Exemplul 16. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, măs. 96-97
(acelaşi motiv, transpus inversat şi variat)

Amplul şi complexul comentariu al tratării culminează cu un *tutti* al temei întâi, interpretat la unison. Această afirmaţie hotărâtă şi clară este culminaţia dramaturgică a părţii. Celebra frază a doctorului Ion Raţiu, rostită în procesul memorandiştilor, poate fi asociată acestui moment: „Existenţa unui popor […] nu se discută, ea se afirmă”[16].

Exemplul 17. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, măs. 108-109, coardele

[16] Petru Dimitriu, Trecutul de lângă noi, în *Tribuna*, nr. 6, 2004, Cluj-Napoca.

Repriza formei (măs. 113-136) apare eliptică de tema întâia. Segmentul temei a II-a este însă doar schiţat prin apariţia grundului sonor şi a unui singur motiv din formularea iniţială. Clusterul în *ff*, care a deschis partea, reapare în *tutti* înainte de reperul *Meno mosso*, conferind formei un aspect simetric, de repriză inversă.

Partea a III-a, *Diacronia*, *Adagio poco rubato* (măs. 137-207) este partea lentă a simfoniei. Putând fi segmentată în trei etape ale devenirii simfonice, *Diacronia*, ca desfăşurare în timp istoric a evenimentelor sonore, reambientează în noi şi noi ipostaze contururile sonore ale primei părţi, *Canon*. Astfel, un prim segment dispersează evoluţia „cantus firmusului" continuu evolutiv pe traseul timbral: coarde, celestă, trompetă, celestă, fagot, vibrafon, celestă, vibrafon, timpan. Întâlnim aici atât aluzii la ideea muzicală *b*, cât şi contrapunctarea sa cu formule de încheiere, cum ar fi cvarta mărită (de data aceasta descendentă). Traseul metamorfozelor melodicii ţine de un determinism perfect controlat, în ciuda aspectului asimetric-rubatizat şi perpetuu dinamic al discursului.

În cel de-al doilea segment, măs. 150-197, aspectul dezvoltător primează, diversitatea tehnicilor de manipulare a materiei sonore fiind tot mai complexă.

Una dintre stilemele compozitorului este folosirea tehnicilor eterofonice, care suprapun, nu liber, ci riguros, structuri ritmico-melodice în straturi diferite, construite pe repetarea ostinată a unei singure formule (izomorfică), urmărind acelaşi traseu melodic. Se produce, astfel, o heteroritmie globală şi o poliritmie pe verticală, care anulează detaliul, creând o textură complexă.

Exemplul 18. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, măs. 150-151, coarde 9 straturi diferite, rezultând o textură ritmică

Strategiile de „încatenare" a secţiunilor acestui segment secundar al formei se bazează pe alernanţa dintre momentele eterofonice atribuite alternativ cordarilor și suflătorilor. Scriitura eterofonică destinată suflătorilor este de asemenea diversificată melodic, asimetrică, polimorfică ritmic (vezi măs. 157-160).

Suprapunerea de eterofonii izoritmice la toate compartimentele orchestrei va crea un moment tensional, în care densitatea texturală este maximă (măs. 175-178). În măsurile 179-185, întreaga textură se rarefiază prin augmentarea valorilor ritmice. Repriza (măs. 198-208), foarte variată, o cvasi-repriză, readuce aspectul dispersat al melodicii, maxim coagulată anterior.

Partea a IV-a, *Rhytmos-Melos* (măs. 209-277), *Allegro molto moderato,* este un Scherzo structurat ternar, dar cu două secţiuni contingente, introducere şi codă.

Cele trei secţiuni sunt construite pe alternanţa *Rhythmos – Melos – Rythmos*, o corespondenţă a formei Scherzo – Trio – Scherzo, care are la bază două principii ale expresivităţii muzicale: caracterul dansant, depinzând de pulsaţia ternară, complementaritatea unui dialog omofon-antifonic ostinat între partidele orchestrei, (în *Rhythmos*) şi caracterul liber, eterofonic, orizontal al unui melos exprimat prin timbrul suflătorilor (în *Melos*).

Procesul de trecere de la expresia ritmizată în introducerea destinată percuţiei (măs. 209-215) la cea melodizată este treptată. Melodia se „insinuează" complementar în pulsaţia ternară ostinată, continuă, pentru a se împlini în secţiunea mediană, *Melos*.

Exemplul 19. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum* (măs. 216-221), tema Scherzo-ului – *Rhythmos* (coarde)

Secţiunea mediană, *Melos* (măs. 225-230), este scrisă în manieră eterofonică, intrările fiecărei partide făcându-se într-un *stretto*, la jumătate de timp, pornind de la nota mi, scriitură care conferă partiturii un aspect grafic în evantai, simetric.

Exemplul 20. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum* (măs. 225-227), *Melos*, suflătorii

Repriza (măs. 232-276) este amplă, are un aspect dezvoltător al temei *Rhythmos* (încadrându-se în clasificările efectuate de cercetătorii formei, ca strofă cu dezvoltare[17]).

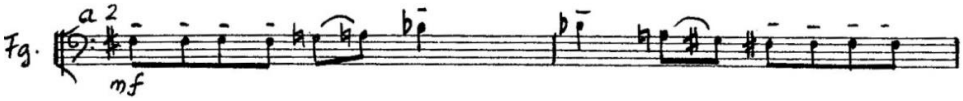
După o primă readucere a temei transpuse şi variate, dezvoltarea conţine mai multe etape, în care materialul muzical este destinat „comentariului" alternativ al diverselor partide ale orchestrei. Impresionează amplul grund sonor, construit pe combinaţii ritmice aflate în complementaritate, opoziţie, simetrie, recurenţă, gradaţie augmentativă sau în diminuţie, care alternează cu momente de omofonie, sau eterofonie, ostinato-uri izoritmice sau poliritmice, combinaţii timbrale pline de fantezie, care ating punctul culminant printr-o pantă melodică ascendentă în unison la viori, flaut şi clarinet, sintetizând „aspiraţia" continuu întreruptă a melodicii de a cuceri spaţiul sonor.

[17] Valentin Timaru, *Curs de forme şi analize, Principiul stroficităţii*, vol. II, litografiat, Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, 1994.

Exemplul 21. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum*, măs. 269-275, coardele

Codetta închide simetric partea, percuţia fiind protagonista momentului reîntoarcerii la *Rhythmos* (ritmul originar).

Partea a V-a, *Epoda* (măs. 278-329), este concluzia întregii simfonii. Cele trei secţiuni, care o cuprind, dezbat aceeaşi formulare melodică, aceeaşi temă-concluzie, întâlnită în finalul părţii întâia, în componenţa temei a doua din partea a II-a. Este vorba despre un motiv construit simetric, impregnat de un ethos folcloric evident şi care conduce, ca un fir roşu, secţiunile dezvoltătoare ale acestei părţi.



Exemplul 22. Vasile Herman, *Simfonia a II-a, Memorandum* (măs. 279-280), fagot

Cele trei secţiuni ale formei pot fi astfel încadrate astfel:

Secţiunea I A	**Secţiunea II A_{v1}**	**Secţiunea III A_{v2}**	**Codetta**
Melopee antifonică	Dezvoltarea materialului	Dezvoltare finală + coral suflători	
m. 278-297	298-311	312-322	323-329

Tabelul 9. Vasile Herman, *Simfonia a II-a*, partea a V-a, *Epoda*

Evenimentele sonore ale acestei părţi sunt condensate, schimbările de tempo şi agogice sunt frecvente, plasticitatea unor imagini sonore, precum unisonul ultimei secţiuni şi apariţia coralului în expresie maiestuoasă, finalul măreţ, impetuos, simbolizează victoria binelui, a luminii, a dreptăţii, care s-a împlinit la numai un an de la mişcarea memorandiştilor.

Simfonia a II-a face trecerea înspre o etapă stilistică nouă în creaţia compozitorului, etapă în care sintezele formulate se exprimă prin intermediul esenţelor cântului folcloric, pecete a originalităţii şi apartenenţei la spaţiul cultural românesc.

Tehnicile de exploatare a materialului sonor sunt dintre cele mai diverse: travaliul eterofonic, precum şi dialogul antifonic, melopeea solistică, dar şi textura pluristratificată la nivele de complexitate diferite, polifoniile de atacuri în diverse panorame spaţializate, infinitele posibilităţi de variaţie a materialului muzical modal-serial, permutări, adăugări, eliziuni, transpoziţii, recurenţe, inversări, diminuţii, augmentări, variaţionări ritmico-melodico-timbrale, toate contribuind la realizarea unui limbaj complex, în care lirismul şi dramatismul sunt faţete ale necesităţii de exprimare a artisticului muzical contemporan, pe care compozitorul le etalează cu o mare măiestrie în creaţia sa simfonică.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel, *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1997.

BARBU, Casiu, Vasile Herman, Simfonia a IV-a, în Revista *Steaua*, nr. 10, Cluj-Napoca, 1985, p. 61.

BERGER, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei contemporane,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1985.

BERGER, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică contemporană,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1977.

CARANICA-FULEA, Mihaela, Creaţii de compozitori clujeni, în *Muzica,* 1976, nr. 8, pp. 6-10.

COSMA, Viorel, *Muzicieni din România,* Lexicon, Editura Muzicală, Bucureşti, vol. V, 2002.

DEDIU-SANDU, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000,* Editura Muzicală, București, 2002.

DEDIU-SANDU, Valentina, *Muzica nouă între modern şi postmodern,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2004.

DIMITRIU, Petru, Trecutul de lângă noi, în Revista *Tribuna* nr. 6, 2004, Cluj-Napoca.

GARAZ, Oleg, 12 Întrebări pentru compozitorul V. Herman, în *Muzica*, nr 1 din 1999, pp. 55-62.

GARAZ, Oleg, *Poetică muzicală în convorbiri*, Editura Cartea Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003.

HERMAN, Vasile, *Formele muzicii romantice,* curs dactilografiat, Cluj, 1991.

HERMAN, Vasile, *Unele probleme ale simfonismului românesc contemporan,* manuscris, dactilografiat, Biblioteca Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, 1989.

HERMAN, Vasile, Procedee ale dezvoltării structurale în muzica românească contemporană, în *Lucrări ale cadrelor didactice*, vol. 1, Cluj-Napoca, 1984.

HERMAN, Vasile, *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

HERMAN, Vasile, Structură şi textură în muzica românească contemporană – implicaţii şi influenţe asupra formelor, în *Lucrări de muzicologie*, nr. 12-13, Cluj Napoca, 1979.

HERMAN, Vasile, *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1977.

HERMAN, Vasile, Probleme de formă în sonata contemporană românească, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Cluj-Napoca, 1970.

HERMAN, Vasile, *Tendinţe şi căi ale dezagregării formei în muzica contemporană,* lucrare ştiinţifică dactilografiată, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj-Napoca, 1970.

HERMAN, Vasile, *Simfonia I*, manuscris, Cluj-Napoca, 1976.

HERMAN, Vasile, *Simfonia a II-a,* manuscris, Cluj Napoca, 1980.

SÂRBU, Cristina, Vasile Herman, Portrait, în *Muzica*, nr. 1, 1982, pp. 86-96.

ŞORBAN, Elena-Maria, Simfonia I de Vasile Herman, în *Muzica*, nr. 8, 1985, pp. 9-13.

TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de forme şi analize muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2005.

TIMARU, Valentin, *Analiza muzicală între conştiinţa de gen şi conştiinţa de formă,* Editura Universității Oradea, Oradea, 2003.

TIMARU, Valentin, *Curs de forme şi analize, Principiul stroficităţii*, vol. II, Academia de Muzică „Gheorghe Dima", litografiat, 1994.

VASILIU, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes, Iași, 2002.

VASILIU, Laura, Formele libere în creația muzicală europeană din primele două decenii, în *Structură, funcționalitate, formă*, Editura Artes, Iași, 1999.